

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



CANTO ANDINO Y TEATRALIZACIÓN DE LAS FIESTAS POPULARES Y RELIGIOSAS

Ana Godoy Cossío
Universidad Complutense de Madrid

«Se canta lo que se pierde» (Antonio Machado).

La música, como lenguaje universal, es la expresión del espíritu que no conoce fronteras porque está presente en todas las culturas y tiempos, con diversos matices permitiendo una variedad de expresiones y géneros. El canto andino, como parte de la tradición oral, es uno de ellos, pues constituye un valioso legado de manifestación cultural, que ha pervivido y pervive en la actualidad, gracias a la memoria colectiva de sus generaciones. Muchas de las canciones andinas, consideradas expresiones líricas, han sido y siguen siendo pieza importante de las fiestas populares andinas, porque representan diversos hechos sociales, culturales, religiosos o cotidianos durante las celebraciones. En este estudio tratamos de dar una visión panorámica de este y de la importancia que tiene en las fiestas populares y religiosas.

La mayor manifestación oral de origen prehispánico, que ha subsistido en el Perú, hasta nuestros días y que ha obtenido gran popularización, pese al complejo proceso de Conquista y Colonia está constituida, sin duda, por el canto andino, principalmente, por el *wayno*, como la expresión popular más completa, porque en él se conjugan la música, la poesía y la danza, además de otros géneros. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Crónica y Buen Gobierno*,

Publicado en: Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 137-155. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-409-6.

refiere cómo la poesía era cantada o acompañada de música y menciona diversas variedades denominadas: *harawi*, *qachwa*, *haylli*, *wanka*, *quena quena*, *wawku*, *llama taki*, *pingollo*, *llama miche*, *pachaka harawayo*, *kirkina*, *qollina*, *aymarina*¹. De igual modo, la mención de alguno de estos géneros podemos encontrarlos también en *Los Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, como señala en el prólogo Miró Quesada:

Todavía hasta los doce o trece años de su edad, se conservaban aunque descaecidas, algunas costumbres y fiestas del Imperio: Las ceremonias viriles del «hwaracu», o iniciación militar de los jóvenes; las fiestas del «situa», o de la purificación, mientras los espectadores comían el «sancu», y esperaban que llegara la noche para ahuyentar a los malos espíritus con las antorchas llamadas «puncuncu»; el alegre barbecho en los bancales de Collcampata entre los gritos de «haylli», que es triunfo o victoria².

Si bien, algunas de las variedades mencionadas por el cronista ya no existen en la actualidad, aún muchas de las citadas, además del *wayno*, todavía se conservan y cantan en la región andina, aunque con diversas variantes como: el *harawi*, *yaravi*, *qachwa*, *haylli*, *araskaska*, *wanka*, *pirwa*, *llama taki*, además de las canciones de carnaval. Todas sirven para representar un momento o una circunstancia social y/o religiosa, teatralizando no sólo la vida cotidiana, sino primordialmente las fiestas populares y religiosas. En general, estas composiciones están cargadas de juegos simbólicos inspirados en las estaciones, en el calendario agrícola y en la naturaleza circundante: animales, plantas, lugares que se animizan y cobran existencia humana en cada *performance*. Algunos pasajes también representan acontecimientos de celebración colectiva, de adoración a los astros o reminiscencias del pasado histórico-social (caso del *Taki onqoy*³ o *la Muerte de Atahualpa*⁴,

¹ Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, p. 189.

² Miró Quesada, 1976, ed. Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, p. XI.

³ *Taki Unquy*, *Taqui Ongoy*, *Taqui Oncoy* (traducido como 'enfermedad del canto') fue un movimiento indígena de compleja configuración surgido durante el siglo XVI en los Andes del Perú, contra la invasión española. Fue representada en diversas regiones y con diversas variantes. Citamos solo la versión Hugo Bonet Rodríguez, dramaturgo, director y actor quien escribió la obra de teatro titulada *Taki Ongoy*. Trata sobre el arrepentimiento del pueblo indígena, después de la caída del imperio incaico y las consecuencias históricas de tal acción. Para Mercedes López, el *Taki Ongoy* es la «enfermedad de la danza» y agrega que surgió con fuerza en 1565, como

entre otros), que se han difundido y transmitido no sólo a través del canto andino, sino también de las dramatizaciones, estudiadas por Jesús Lara, Teodoro Meneses, Natan Wachtel, Luis Millones, Jean-Philippe Husson y Manuel Burga. Actualmente, existen diversas variantes sobre este tema, en los que se corrobora la presencia de los cantos y la música, elemento esencial e infaltable. Como ejemplo, sólo citamos la versión de Herminio Ricaldi y de Pío Campos, en cuyas escenas se insertan los lamentos (*yaravies*) que cantan las *ñustas* y los coros que repiten un estribillo conocido («*Causari... causachun, causachuan... huiñay... huiñay pachaman*», 'Por siempre vive, que vivan, que vivamos, para siempre')⁵.

rechazo de la población andina al proceso de aculturación y para recuperar el orden tradicional. Dio lugar a diversos movimientos mesiánicos que en sus inicios fue una manifestación del culto a las huacas o deidades telúricas, pero más tarde han servido para evocar al Inca. Ver López-Baralt, 2003, en ed. Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales La Florida del Inca*, pp. LXVI-LXVII.

⁴ Una de las piezas incaicas que se puede conocer como el eslabón del teatro incaico es *La tragedia del fin de Atau Wallpa*, porque el fin del Tahuantinsuyo con la muerte de Atahualpa, marca un «hito temático que habrá de repetirse en piezas dramáticas posteriores y en múltiples relatos de la tradición oral». «Esta tragedia que fue descubierta en 1955 por el quechuista Jesús Lara, manuscrito en lengua quechua del antiguo Chinchay Suyu y donde hay intercalamiento de dibujo que significaría el cambio de escenario y que además, probablemente los actores realizaban en esos momentos una danza acompañada por música». Ver Silva-Santisteban, en Lerner Febres, 2000, pp. XXIV y XXVII. Esta pieza constituye un tema poético y coreográfico muy expandido entre el Perú y Bolivia. Existen diversas variantes recogidas que testimonian que data del siglo XVI (Cf. Nicolás de Martínez de Arzanz y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, redactada a comienzos del siglo XVII, sobre la base de crónicas del siglo XVI). El autor describe las fiestas celebradas en Potosí a través de ocho comedias representadas sobre el Perú y que se trataría de una pieza auténticamente indígena, compuesta en un quechua arcaico y cuya estructura recuerda incluso el teatro precolombino. La representación coincide con una fiesta cristiana: en Oruro (Bolivia), en honor a la Virgen del Socavón (mina) 40 (Pieza: *Tragedia del Fin de Atahuallpa*, Trad. e Int. de Jesús Lara, Cochabamba, 1957, pp. 40 y 59). En este caso, las representaciones de este u otros dramas similares podrían tener origen «En el ciclo de Inkarrí —cuyos orígenes parecen alcanzar al siglo XVII (Pease, 1973) o incluso al XVI (Hudson, 2001)— tenemos no solo los mitos orales recientes, que descubrieran Arguedas y Nuñez del Prado, sino también los dramas rituales de la tragedia del fin de Atahuallpa, estudiados por Jesús Lara, Teodoro Meneses, Natan Wachtel, Luis Millones, Jean Philippe Husson y Manuel Burga, cuya versión más antigua es la de Chayanta, Bolivia, 1871». Ver López-Baralt, 2003, p. LXVII.

⁵ Millones, 1992, pp. 184-204.

Es importante resaltar que la necesidad del hombre de «plañir o exultar, alabar o adorar, pedir u ofrecer, brindar o sacrificar»⁶, ha incitado, muchas veces, a que las fiestas y rituales se transformen en manifestaciones dramáticas. Sobre este tema, Mercedes López enfoca su interés en los mitos orales, como la elegía quechua anónima *Atahualpa, Apu Inca Atahuallpan* que recoge «la esperanza andina en la restauración del tiempo primordial»⁷ y que propició la transmisión de diversas expresiones, así como impulsó la fuerte tradición dramática del incario tras la conquista, además dio lugar al surgimiento de algunos dramas anónimos que aún se representan en el Perú, que recuerdan el ciclo español de la batalla entre moros y cristianos. Sea cual fuese la temática, consideramos que la presencia del canto es esencial y además, como Luis Millones ha señalado al respecto que, cualquiera de las formas de expresión tiende a evocar a las demás, ya sea en forma de canciones, poemas, relatos míticos, danzas y teatro, en cuyo caso el mensaje se hace más evidente aún⁸.

Muchos estudiosos han tratado de explicar las particularidades del canto andino, a partir del valor literario que poseen, como lo menciona el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*:

De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas. Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de canto de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, más la impertinencia me excusa del trabajo⁹.

⁶ Silva-Santisteban, en Lerner Febres, 2000, p. XIX

⁷ López-Baralt, 2003, en ed. Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales La Florida del Inca*, p. LXVII.

⁸ Millones, 1992, p. 34.

⁹ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los incas*, ed. A. Miró Quesada, pp. 114-115.

Sin embargo fue José María Arguedas uno de los primeros en reconocer no sólo el valor lírico de los cantos quechuas, como expresión de los sentimientos en lenguaje poético, al decir: «No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de las canciones *kechuwas*»¹⁰, sino también al resaltar la capacidad artística del pueblo andino y afianzar el valor socio-cultural que representa para la cultura andina. En este sentido, creemos que el canto andino, en sus distintas variantes, aparte del caudal lírico que desprende es un elemento sociabilizador que se ha enriquecido mucho más al complementarse con la danza, y al ser dramatizado o servir de marco en las diferentes festividades populares culturales y religiosas.

Es a través de los cantos y danzas de diversos géneros musicales como ha perdurado la tradición ancestral de la cultura andina, con un repertorio artístico que mantiene la memoria colectiva. Este proceso involucra varios aspectos, desde fijar acontecimientos ocurridos, escenarios y sujetos hasta expresar juicios críticos, a partir de los hechos. Esta práctica de tradición oral, que se transmite de generación en generación, es también la memoria estética que se traduce en lenguajes de comunicación artística, así como en formas de pensamiento y de sentido común que, a su vez, permite afirmar la identidad. En este caso, el mestizaje cultural entre España y Perú produjo una amplia mixtura musical y folklórica, no sólo en la temática de los cantos andinos, sino en el colorido vestuario, en los instrumentos musicales, así como en las diferentes danzas y bailes de origen prehispánico y mestizo.

Resulta importante destacar que tanto en los cantos andinos, como en las representaciones de las fiestas populares hay una fusión mestiza de dos idiomas: quechua y castellano¹¹. Igualmente, percibimos que en ninguno de los testimonios de los cronistas, se descuida la descripción de danzas y cantos en sus relatos, pues tanto Felipe Guamán Poma, Santa Cruz Pachacuti y otros cronistas, proveyeron a sus escritos mucho material que refiere no sólo la intención general de las fiestas, sino la multiplicidad de funciones asumidas durante las actividades festivas¹².

¹⁰ Arguedas, 1938, p. 7.

¹¹ Silva-Santisteban, en Lerner Febres, 2000, p. XXIII.

¹² Millones, 1992, p. 21.

Las fiestas andinas poseen una riqueza y complejidad porque son la expresión popular y religiosa por excelencia, y poseen una inagotable fuente y poder de atracción. Alrededor de la fiesta gira todo el universo: dioses y hombres se aproximan y estrechan, en el tiempo y en el espacio. Fuera del circuito de la fiesta, el mundo queda como en suspenso como la discontinuidad de la monótona existencia, ello explica la enorme importancia de estas fiestas para el hombre del ande¹³. La aparente sensación de desorden al interior de las fiestas andinas que transmiten los cronistas, contrasta con la cuidadosa programación de los calendarios ceremoniales, donde cada reunión conforma un conjunto de acciones. Para entender esto, hay que reflexionar sobre la distribución de la población andina dispersa en razón de su quehacer agropastoril, con escasos núcleos de concentración permanente¹⁴.

En la época prehispánica, la palabra *taki*¹⁵ se refería simultáneamente al canto y al baile, pues ambas actividades se realizaban al mismo tiempo. Al producirse el proceso de mestizaje musical, el significado de este fue variando hasta adquirir sólo el sentido de cantar únicamente: *taki*=canto, pues para el acto de bailar se usa otro verbo: *tusuy*=baila. En el caso del *wayno* fue la conjunción de poesía y canto que se interpretaba en reuniones colectivas o familiares, generalmente acompañado con música instrumental y danza en pareja. Al respecto, Marco Martos afirma que en las fiestas el *taki* fue incorporado como el acto de «cantar sin bailar o bailar cantando [que] ha llegado hasta nosotros, a través de los sucesivos fenómenos transculturadores»¹⁶. Es interesante destacar cómo en el *taki* actual y en «el *taki* de antaño, las identidades se disuelven en el alma colectiva»¹⁷.

Tanto en el *wayno*, el *yaraví* como en la *qachwa* los elementos naturales desprenden símbolos figurados de las manifestaciones cósmicas del mundo andino y en ellos, tanto hombres como mujeres, cantan, bailan y representan un papel protagónico en este escenario que ritualiza los objetos de esta pieza: plantas, animales, apus, el nacimiento

¹³ Valcárcel, en Verger, 1945, p. 17.

¹⁴ Millones, 1992, p.22.

¹⁵ González Holguín, Diego define el término *taki* como «Taquini, o taquicuni. Cantar solo sin bailar o cantando bailar». Ver González Holguín, *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú*, 1952, p. 338.

¹⁶ Martos, 1992, p. 10.

¹⁷ Martos, 1992, p. 13.

de los seres, el cultivo, la maternidad, la tierra, la trilla, limpieza de canales, etcétera¹⁸.

El *wayno* actualmente es el canto andino más difundido en los Andes peruanos y el que está presente en toda realización festiva, como canto vocal, con acompañamiento instrumental o sin él, que varía según la región y el estrato socio-cultural. Concordamos con Miró Quesada cuando dice que el *wayno* adopta diversas modalidades, según las tradiciones locales o regionales y en cierta forma representa la adhesión popular a la cultura del terruño, como nos muestran sus peculiaridades. Sin embargo, a parte de ser cantado, es considerado el baile andino por excelencia y, pese a las modificaciones que ha sufrido a lo largo de la historia, mantiene el núcleo melancólico que, en general, lo caracteriza, aunque hallamos también *waynos* de carácter alegre, jocoso, despectivo e irónico, como este verso, cuyo núcleo radica en comparar al hombre con un objeto viejo: «*Mawka zapatuyqui kani, kuchun, kuchun huischunaypaq*» («acaso soy tu zapato viejo para que me tires a una esquina»).

El *wayno*, como canto andino más representativo ha formado y forma parte de diversas festividades andinas, sean estas religiosas o sociales, como las fiestas colectivas o comunales de siembra, cosecha, construcción u otras actividades agrícolas y ganaderas, a partir de la *minka*¹⁹, como lo menciona el cronista Guamán Poma de Ayala: «Cuando hiciera fiesta o minga, sementera o algún trabajo, le den esta medida, con esto hagan *taquicachaua*, danzas y fiestas y bailes con tambores y guitarras en todo este reino»²⁰.

Existen muchas acepciones para la palabra *wayno*²¹ según González Holguín²², o en lengua *aymara*, la que dio el padre Ludovico Ber-

¹⁸ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 121-122.

¹⁹ *Minka*: denominada también minga o mingaco es una antigua tradición de trabajo comunitario o colectivo con fines de utilidad social voluntario. Es un sistema usado desde la época precolombina.

²⁰ Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, p. 281.

²¹ La palabra *waynu* o *wayñu*, «implica la presencia del hombre y la mujer “pareados de las manos”, mientras danzan y “pareados en el sentimiento”, como expresión sentimental». Ver Yaranga Valderrama, 1994, p. 54.

²² Según González Holguín «el término *quechua*, *wayno* o *huayno*, tiene dos acepciones: *huay* o *way* y *ñuna* o *nuna*. La primera, *huay* o *way*, interjección que en el siglo XVI significaba: “¡ay!”, “voz de lástima”, ahora puede significar “expresión sentida en lo más profundo de nuestro ser”, “expresión sentida de admiración, de piedad o coquetería” o “grito”. La segunda, *ñuna* o *nuna*, que en el siglo XVI era

tonio que dice: «*hauyñu* equivale a “danza, baile o sarao, aunque también significa amigo, compañero, familiar”»²³. Nos detenemos en esta última, para analizar algunas características del *huayno* que ha servido, no sólo como fondo musical de las fiestas populares, sino como danza representativa que expresa una multiplicidad de actividades o hechos que van desde el enamoramiento hasta las actividades agrícolas y las festividades religiosas.

En el *wayno* se pueden encontrar tipos o variantes que obedecen a ciertos rasgos peculiares en el ritmo y en la temática, como también a criterios de jerarquización del ente productor e intérprete. Al respecto, Martín Lienhard señala que, el *wayno* «en sus variantes más difundidas, cantado por los *mistis*²⁴, los mestizos y amplios sectores de la sierra y de la costa, ha alcanzado el status de canción representativa de la cultura indígena»²⁵, por lo que es la canción andina más popular y, por lo tanto, la más difundida y comercializada.

A parte de la «expresión poética» de los *waynos*, como característica más relevante del *wayno* lírico y tradicional podemos indicar la abundancia de imágenes y analogías que apelan a la naturaleza en combinaciones binarias, ordenadas en torno a una recurrencia alternante tipo: «maíz hermano, granito eterno» (*wayno*, *maíz*). Esta recurrencia es más visible en la progresión de verso a verso, aunque también se puede dar al interior de un solo verso. Así la serie de medidas y metáforas sobre el cual se elabora la canción, deja siempre la posibilidad que esta amplíe su estructura binaria, para el tránsito de las fugas, en imágenes altamente condensadas, y la vez abiertas al cambio de un idioma al otro.

Esta guitarra que toco
tiene ojos sabe llorar *waqaysiwanampaq*
tiene boca sabe cantar *llakiysiwanampaq*
(Versión del Trío Ayacucho).

traducida como “espíritu”, actualmente significa “alma, ánima, parte o substancia que vivifica al hombre y otros seres”» (González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*, 1608, p. 471).

²³ Bertonio, *Vocabulario de la lengua aymara*, p. 157.

²⁴ *Mistis*: blancos.

²⁵ Lienhard, 2005, p. 490.

Esta guitarra que toco
 tiene boca para hablar, *rimaysiwanampaq*
 sólo le faltan los ojos, *waqaysiwanampaq*
 (Versión popular cantada por diversos grupos).

La historia del *wayno* es también la huella del pueblo andino en sus diversos momentos, porque sigue siendo la expresión entera del espíritu y de sus emociones: dolor, alegría, lucha, y aunque la música que la acompaña no ha variado mucho, la letra sí ha evolucionado con rapidez, de acuerdo con el contexto vivido²⁶. La representación más característica y usual del *wayno* es la paridad del baile y el significado que encierra, pues es un reto de conquista, de seducción mutua, pero también de competencia donde ambos siguen el ritmo de la música, con coqueteos, requiebros, movimientos ágiles y alegres que connotan complicidad.

Uno de los *waynos* más representativos que ha pervivido, aproximadamente, desde el siglo XVIII en las comunidades andinas y que se interpreta aún como parte de una ceremonia ritual mágico-religiosa es el *Koka Kintu*²⁷. *Wayno* que intercala el *quechua* y el español. Es un canto andino, a modo de oración a la sagrada hoja de coca, cuyas propiedades no sólo medicinales, según el mundo andino, son mágicas pues conocen el pasado, presente y el futuro, entienden el origen de la angustia y el dolor del mundo²⁸. El simbolismo de este *wayno* se reconoce en la mención a fenómenos meteorológicos y astronómicos que explican el sufrimiento de la existencia, a partir de los progenitores y el destino adverso sin sosiego. El hablante interroga a la hoja sagrada cuál es el delito por el que está pagando. Este *wayno* compuesto por cinco estrofas de ocho versos cada una, generalmente de cinco sílabas. Tomamos como referencia sólo las estrofas 1, 2 y 4²⁹.

Otro de los géneros del canto andino es la denominada *qachua*, según mencionan los cronistas y estudiosos de los siglos XVI y XVII. Pero le debemos a Guamán Poma de Ayala, el ejemplo de la *cachua* «en la que hay un juego dialogado y alterno entre hombres y mujeres

²⁶ Arguedas, 1977, p. 7.

²⁷ *Koka kintu*: hoja sagrada de coca. Según P. Ludovico Bertonio en lengua aymara el término *coca* también significa: «hoja de un árbol así llamado que los indios mascan» (Bertonio, *Vocabulario de la lengua aymara*, p. 49).

²⁸ Arguedas, 1977, p. 104.

²⁹ Arguedas, 1977, pp. 105-106.

que cantan y danzan en coro repitiendo estribillos lúdicos de tono insinuante y sensual que propicia los movimientos de aproximación, rotación y acercamiento»³⁰. Diego González Holguín usa el término *Ccahuani*³¹ y le atribuye el significado de «danzar en corro. *Ccach huakuna, danzantes así*»³². Aunque José María Arguedas³³ ha tratado de dar una explicación de la *qachwa* como nombre antiguo del *wayno*, no dejamos de mencionar la afirmación de que se trataría de otra variante del canto andino, proveniente del lugar de origen de Guamán Poma de Ayala, denominado *Wilca Waman* (Vilcashuamán), que comprende las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica³⁴.

Mientras que ambos incluyen en la *qachwa* el canto y la danza, Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*, menciona que sólo se trata de un baile llamado *Cáchua* que fue inventado por el Inca, para celebrar victorias y conquistas o evitar ataques: «en cumplimiento del mandato real, salían todas las noches hombres y mujeres a hacer estos bailes a vista de los enemigos que era una rueda o corro que formaban asidos de las manos, bailaban andando alrededor»³⁵, aunque más abajo parece señalar que también podría incluir el canto al afirmar que «Las mujeres, instruidas por el Inca, comenzaron a llamar a las guardas y centinelas del fuerte con cantares y requiebros, convidándoles a que bajasen de su atalaya y entrasen en el baile»³⁶. En otro pasaje el propio autor, no menciona el género, pero sí confirma que en la fiesta del *Rutuchico*, ceremonia que inventó el Inca para celebrar el corte del primer cabello de su hijo, «inventáronse para más solemnizar esta fiesta nuevas músicas, cantares y danzas [...] durante diez días»³⁷. Sin embargo, otras alusiones indirectas a la *qachua*, descartarían esta característica de involucrar tanto el canto como la danza. Nos referimos a la versión del cronista indio Juan Santa Cruz Pachacuti, quien refiere de una gran fiesta realizada en el *Qori Kancha* (Cuzco)

³⁰ Yaranga, 1994, pp. 118-135.

³¹ Mientras que para Fray Domingo de Santo Tomás *Cahuani* significa: «dançar o baylar, *Cachuac*, dançador y baylador, *Cachuay*, corro de baile o dança». (*Lexicón*) p.242.

³² González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*, 1608, p. 446.

³³ Arguedas, 1949.

³⁴ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 119-120.

³⁵ Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, p. 129.

³⁶ Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, p. 129.

³⁷ Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, p. 172.

que hizo el *Inka Ruka* por el nacimiento de su hijo, en el que se decoró todo el recinto con plumajes de aves y se entonaron cantos andinos como el *haylli* y la *qachua*³⁸. Al respecto, por estas y otras referencias más detalladas, creemos que los eventos narrados por este cronista tienen un indudable parecido con los reportes etnográficos de los festivales andinos contemporáneos. Inclusive, como ha señalado Luis Millones, no resulta difícil reconocer cierta continuidad histórica que va de uno a otro espectáculo, por supuesto, con excepciones respecto a las distancias cronológicas. Además, consideramos que las festividades «en el total de su representación, contienen muchos de los componentes del teatro del Siglo de Oro, [los que habrían resultado] familiares a más de un cronista español»³⁹.

La *qachwa* que compendia no sólo la poesía, la música y la danza, es también una actividad lúdica, lujuriosa y, a veces, sagrada, donde la participación colectiva es siempre mixta: hombres y mujeres. En la mayoría de *qachwas*, la danza y la música producen una especie de trance o «crisis mística» en las representaciones colectivas, como ha señalado Yaranga Valderrama⁴⁰. Los versos cantados por los hombres acompañados por instrumentos, producen en las mujeres un *stimulus* de reflejo condicionado que, no es únicamente físico por el ritmo, sino también psíquico por la respuesta en los gestos o movimientos insinuantes que representarían el acto simbólico de unión entre el padre sol (*tayta Inti*) y la madre luna (*mama killa*). En otras *qachwas* los movimientos o gestos propician alegría, éxtasis colectivo. Las mujeres que se divinizan son elementos de la tierra: surcos, sembrío que representan la fertilidad, la maternidad, (*Pacha mama*=madre tierra) (*mama oqllu*=madre reproductora). En el caso del hombre, es el agua (*yaku mama*), cual ente reproductor de la sustancia primordial de la creación. Como ejemplo, citamos el caso de una *qachwa* del siglo XIX, que guarda casi la misma estructura que las *qachwas* del siglo XVI aunque no se descarta su origen prehispánico. Está compuesta por 11 estrofas de 4 versos, cada una, salvo la última de 5 versos. En esta pieza, que vendría a ser la reproducción del mundo se

³⁸ Pachakuti Yamki, *Antigüedades de este Reyno del Perú*, pp. 280-319.

³⁹ Millones, 1992, p. 20.

⁴⁰ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 120-121.

animiza a la naturaleza y se representa una orgía colectiva que permitirá la continuación de la vida⁴¹.

Aparte de los cantos y danzas, durante los actos de representación de las festividades populares, en la *qachwa* también se pone en juego una serie de componentes de participación que complementan la teatralización o escenificación, como son: el vestuario colorido, los instrumentos musicales, instrumentos de trabajo (*chaki taqlla*=arado de pie), vasijas o recipientes, paja, flores, cereales (maíz, trigo, cebada), entre otros complementos, dependiendo del tipo *qachwa* y la actividad o festividad que esta representa: la «regeneración de la naturaleza», la fecundidad de los campos, la siembra y la cosecha, la marcación de los animales, la regeneración y renovación del universo, etc. Una de las características a destacar en estos actos representativos de la *qachwa*, como hemos señalado, es el juego como pieza esencial que afirma la integración de los participantes, cuyos movimientos rítmicos no sólo indican la fuerza, la energía y vitalidad del universo andino (simbolizado por lazos, aves, etc.), sino que a su vez, se sacralizan, a través del «estado de trance o crisis mística» que prepara a los individuos para el ritual colectivo⁴².

Otro de los géneros o variedades del canto andino es el llamado *harawi* sobre cuya existencia refiere todavía el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*, cuando afirma: «Otras muchas maneras de versos alcanzaron los Incas poetas, a los cuales llamaban *haráuec*, que en propia significación quiere decir inventor⁴³. Desde este punto, las composiciones poéticas para el cronista eran identificadas con el nombre de *harawi*, aunque, como indica Arguedas, los elementos formales y de fondo de éstos, muestran «la contaminación evidente de lo hispánico y el predominio de lo indígena»⁴⁴. Una muestra de *harawi* prehispánico al que refieren tanto Guamán Poma⁴⁵ como Blas Valera y que también es mencionada por Garcilaso de la

⁴¹ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 120-123.

⁴² Sobre este aspecto, Yaranga Valderrama ha señalado que la *qachwa* presenta diversos momentos rituales: Anuncio de la función de la ceremonia: actividad lúdica y fecundación, Estado de trance, crisis mística, Orgía ritual colectiva y oración, ruego o culto a la raka (vulva *Mater divina*, encarnada en la tierra *tellus Mater*). Ver Yaranga Valderrama, 1994, pp. 132-133.

⁴³ Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, p. 115.

⁴⁴ Arguedas, 1965, p. 5.

⁴⁵ Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, p. 12.

Vega lo constituye el *Warisqa* o *Warisqa Illa* un canto ritual dedicado al auquénido sagrado (llama y vicuña), interpretado por mujeres cantoras y hombres (*harawiq*) que testimonian su amor y afición a la humanidad; la segunda parte del *harawi* es una plegaria de la humanidad (voz de la mujeres) hacia la madre progenitora de los auquénidos, que pide amor y protección a la fuente de su existencia.

Fue Diego González Holguín quien confirmaría el significado del *harawi* o *yuyaycucuna* o *huaynaricuna*, como «cantares de hechos o de otros o memoria de los amados ausentes de amor y afición y ahora se ha recibido por cantares devotos espirituales»⁴⁶. Aunque más adelante, José de la Riva Agüero, escritor e historiador afirma que son: «Cantinelas frescas y melancólicas como un paisaje de madrugada andina, poesía blanda, casta y dolorida, de candoroso hechizo y bucólica suavidad, ensombrecida de pronto por arranques de la más trágica desesperación»⁴⁷. En cambio, Ventura García Calderón, ha tratado de darle otra significación estandarizando los términos: «*yaraví* o *harawi*, [como] queja amorosa, estridencia solitaria y nocturna que parece surgir de lo hondo de la raza»⁴⁸. Aparentemente para estos autores, se trataría del mismo canto; pero en realidad, según «el *yaraví* es la forma amestizada o aculturada del *harawi*, pero no es el propio *Harawi*»⁴⁹. La supervivencia del *harawi* hasta el presente, comprobada por este estudioso, en las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac le ha permitido descubrir que el *harawi* dio origen a otras formas de cantar mestizo o cholo, triste y nocturno, que se asemejan al *yaraví*, en su forma y contenido, aunque también a la *muliza* que era el canto de los arrieros y que actualmente se conserva en los centros mineros de Cerro de Pasco (Perú) y Oruro (Bolivia)⁵⁰.

Como otros géneros, el *harawi* ha sufrido un evidente proceso mestizaje, llamado también *yaravización* que comienza en el siglo XVI, a través de los cánticos religiosos, compuestos por los misioneros dominicos que llegaron a la región andina y dieron lugar a otras formas de interpretación, como el llamado *yaraví*. Aunque muchos

⁴⁶ González Holguín, *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú*, 1952, p. 152.

⁴⁷ Citado por Ventura García Calderón en Introducción general de *Literatura Inca* de Basadre, 1938, p. 9.

⁴⁸ Basadre, 1938, p. 10.

⁴⁹ Basadre, 1938, p. 10.

⁵⁰ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 13-14.

autores confunden aún el *yaraví* con el *harawi*, este último a dado forma a una serie de «formas aculturadas de poesía, música y canto de la región andina»⁵¹, como dijimos: la *muliza*, el *waqaysito*, cantos de protesta o tristeza compuesta, generalmente, por arrieros. A este proceso de yaravización del *harawi*, también se refiere Consuelo Pagaza, basándose en que el inca Garcilaso de la Vega, ya nos refería de esta variante al decir: «pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono de ellos, el maestro de capilla de aquella iglesia catedral (la del Cuzco) compuso el año 52 (1552) una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrecta muy al natural al canto de los indios, de ver que con sus cánticos y bailes solemnizasen los españoles las fiestas del señor Dios nuestro al cual llaman Pachacámac, que quiere decir el que da vida al universo»⁵².

En el período colonial, como ha señalado Arguedas con acierto, la poesía «está representada por un *harawi* que aparece en la *Nueva Crónica* de Guamán Poma de Ayala, en algunos trozos de los dramas *Ollantay* y *Usca Paucar*, una canción anónima (*La viuda*) publicada en el *Mercurio Peruano* y por dos composiciones de Juan Wallparrimachi Maita que fue publicado y traducido por Jesús Lara»⁵³. El caso del *Ollantay*, pieza nuclear del teatro quechua, destacan las escenas líricas de los *yaravíes* que intensifican diferentes momentos dramáticos con gran naturalidad, cantado por un coro de vírgenes que refuerza el instante conmovedor (ver anexo III)⁵⁴. Del siglo XVIII, hay otra versión de *Yaraví* (cholo) que plasmaría también la historia de *Ollantay*, recogida en 1969 como *Apu Ollanta* en la comunidad de Yacona, capital de la provincia de Canas en Cuzco-Perú. Las aves representan a los personajes y simbolizan el dolor y el amor⁵⁵.

Hoy en día, el *harawi* cumple diversas funciones dentro de la sociedad indígena: como elemento de cohesión de la comunidad, como factor de la producción, como loa al trabajo bien acabado, como despedida al ser que va al *Hanan Pacha* (mundo de arriba), con la creencia de su retorno o que se desplaza de este mundo, como el elemento de reestructuración del *ayllu* (familia y comunidad), como mensaje de las divinidades y a las divinidades, como canto de los

⁵¹ Yaranga Valderrama, 1994, p. 37.

⁵² Pagaza, 1963, p. 97.

⁵³ Arguedas, 1965, p. 5.

⁵⁴ Silva-Santisteban, en Lerner Febres, 2000, p. XXXVIII y XLII-XLIII.

⁵⁵ Yaranga Valderrama, 1994, p. 42.

ancestros y para los ancestros, y finalmente, como oración a la existencia diaria en permanente cambio. Aunque también es un canto ritual, que representa al ente colectivo (nosotros=*ñoqanchik*) es el diálogo de las montañas divinas (*Wamani*, *Apu* o *Auki*) con la humanidad, o de los hombres con las divinidades: *La Pacha mama* (madre tierra) *Qocha Mama* (madre lago).

En general, el *harawi* es interpretado por tres o cuatro mujeres, algunas veces acompañadas por un tamborcillo. Cada mujer representa un punto dentro de la cosmovisión temporal y espacial andina: El *Hanan Pacha* (mundo de arriba), el *Urin Pacha* (mundo de abajo) y el *Kay Pacha* (el centro u ombligo del mundo). Si son cuatro mujeres representan a los cuatro *Suyus*, puntos cardinales considerados sagrados. Como ejemplo, tomamos el *harawi* de la trilla interpretado por tres mujeres que se acompañan con un tamborcillo, en la montaña de *Qaqañan*, a 3,800 m.s.n.m. La trilla se realiza con caballos y yeguas y participa toda la comunidad. El canto de las mujeres acompaña toda la faena durante el día. En este *harawi* se simboliza a *Wamani Qaqañan* (divinidad de la montaña *Qaqañan*) quien interpreta el *harawi* (voz de las mujeres). La divinidad inquiera por todos los seres tanto animales como humanos y pide ofrendas para sí y también para su «vientecillo» y su «airecillo»⁵⁶. En la interpretación de los *harawis* se pueden identificar distintos momentos: *harawi* de trabajo (en las tierras comunales, el techado de casas, la siembra), *harawi* para bodas, despedida en los funerales y *harawi* para la marcación de los animales⁵⁷.

Uno de los *yaravíes* más representativos del Perú religioso, que se interpreta hasta nuestros días no solamente en las ceremonias litúrgicas, sino también en las festividades religiosas como la Semana Santa, lo constituye el *Apu yaya Qesukristo* (Todo poderoso padre divino Jesucristo) que consta de 8 estrofas en el idioma quechua y que a decir de José María Arguedas es «un monumento de la poesía colonial y un diálogo entre la humanidad de los hombres vencidos y catequizados con Jesucristo»⁵⁸, cuya voz únicamente aparece en la sexta estrofa para incitarle al hombre a dejar el pecado. Hay una clara alusión a la prédica cristiana de salvación y condenación.

⁵⁶ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 14-15.

⁵⁷ Yaranga Valderrama, 1994, pp. 26-35.

⁵⁸ Arguedas, 1965, p. 14.

El *yaraví* como canto de estilo melancólico, se ha difundido principalmente por la región de los Andes del Sur y Arequipa en el Perú. Otro de los *yaravíes* de origen andino más tradicional es *El Cóndor Pasa*, recopilada por el compositor peruano Daniel Alomía Robles⁵⁹, que en su origen habría sido una *qachua* y los primeros compases de la melodía se basan en la canción de amor tradicional *Huk urpichatam uywakarkani*, originaria de Jauja, y escrita en quechua. Actualmente, *El Cóndor Pasa* es una de las canciones andinas más difundidas y con muchas versiones, en cuyos fragmentos se han combinado hasta tres partes: Yaraví, Pasacalle y fuga de *Huayno*.

Una particularidad evidente de todas las festividades donde el canto andino está presente es que generalmente, todas muestran alegres y coloridas jornadas, aunque los motivos de celebración no siempre sean de regocijo. El Inca Garcilaso de la Vega refiere que

Cuatro fiestas solemnes celebraban por año los incas en su corte. La principal y solemnísimas era la fiesta del Sol llamada Raimi [...]; la segunda y no menos principal era la que hacían cuando armaban caballeros a los noveles de la sangre real [...].

La tercera fiesta solemne se llamaba *Cusquieraimi*; hacíase cuando ya la sementera estaba hecha y nacido el maíz [...].

La cuarta y última fiesta solemne que los reyes Incas celebraban en su corte llamaban *Citua*; era de mucho regocijo para todos porque la hacían cuando desterraban de la ciudad y su comarca las enfermedades y cualesquiera otras penas y trabajos que los hombres pueden padecer [...].

Había aquellos días, y también las noches, muchos bailes y cantares y cualquiera otra manera de contento y regocijo, así en las casas como en las plazas, porque el beneficio y la salud que habían recibido era común⁶⁰.

Actualmente, y solo por poner un ejemplo, la mayor muestra de fusión del canto andino, la danza y la escenificación de la fiesta popular en el Perú viene a ser *El Inti raymi*⁶¹ o Fiesta del Sol, una de las

⁵⁹ Fue quien la incluyó en una zarzuela homónima, popularizada en los Estados Unidos por el dúo Simon & Garfunkel.

⁶⁰ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales, La Florida del Inca*, pp. 480-485.

⁶¹ Este nombre *Raimi* suena tanto como Pascua o fiesta solemne. Entre cuatro fiestas que solemnizaban los reyes incas en la ciudad del Cuzco, que fue otra Roma, la solemnísimas era la que hacían al Sol por el mes de junio, que llamaban *Intip Raimi* que quiere decir la Pascua solemne del Sol, y absolutamente le llamaban *Raimi*, que

principales cuatro fiestas solemnes que celebraban al año los incas, el 24 de junio que constituye una de las muestras más evidentes de la presencia del canto andino, ejecutado y acompañado con los acordes de cientos de instrumentos musicales, como los *pututus*, *cornetas* y *quenas*, mientras miles de personajes desfilan con vestimentas típicas representando a los cuatro suyos y a las típicas *ñustas*⁶², *coyas*⁶³, *pallas*⁶⁴ y al Inca. Uno de los momentos cumbres de la ceremonia, según la simbología que desprende, es el sacrificio de un animal en honor al dios sol. Este rito contribuye, según los estudiosos, a purificar la vida y ahuyentar los males. Hay una conjunción de voces, gritos, música y silencio⁶⁵.

Es una de las fiestas más solemnes que aún perdura, desde el Imperio incaico, esencia radicaba en asegurar la continuidad y renovación de la vida; propiciaban las buenas cosechas y la salud de hombres y animales. Representa la comunicación entre la divinidad bienhechora y el hombre. Combina lo profano y lo sagrado. El historiador inglés Clements Markham señala que esta práctica del sacrificio ejercida en la fiesta del Inti Raymi es un ejemplo singular y único entre las naciones del «Nuevo Mundo»⁶⁶. Guamán Poma de Ayala comparó indirectamente las fiestas de los solsticios de junio y diciembre, porque las dos fiestas solsticiales conformaban los dos puntos primarios del calendario andino⁶⁷, sin embargo, algunos cronistas equivocadamente han asociado el *Corpus* como una fiesta andina de la cosecha.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, J. M., *Canto Kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Lima, Club del Libro Peruano, 1938.
— *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Huascarán, 1949.

significa lo mismo [...] celebrábanla pasado el solsticio de junio. Ver Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales, La Florida del Inca*, p. 416.

⁶² *Ñustas*: nombre con que se les designaba a las princesas en el Imperio Incaico.

⁶³ *Coyas*: «reyna o emperatriz, mujer de emperador o de rey», Santo Tomás, *Lexicón*, p. 266.

⁶⁴ *Pallas*: «mujer vieja, abuela», Santo Tomás, *Lexicón*, p. 335.

⁶⁵ Callejo, 1959, pp. 50-51.

⁶⁶ Markham, 1941, p. 24.

⁶⁷ Guamán Poma, *Nueva Corónica y buen gobierno*, pp. 220-221 y 232-233.

- *La poesía quechua. Selección y presentación*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- *Nuestra música popular y sus intérpretes*, Lima, Mosca Azul & Horizonte Editores, 1977.
- Basadre, J., *Literatura inca*, ed. V. García Calderón, París, Biblioteca de Cultura Peruana, Desclée de Brouwer et Cie Bruges (Bélgica), 1938.
- Bertonio, L., *Vocabulario de la lengua aymara*, publicado de nuevo por Julio Platzmann, parte II, B. G. Teubner, Leipzig, 1879.
- Callejo, J., *Fiestas sagradas. Sus orígenes, ritos y significado del Inti Raymi*, Málaga, Ediciones Edaf, 1959.
- Cobo, B., *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, BAE, 1964, tomo XCII, cap. XVII.
- Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los incas*, ed. A. Miró Quesada, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, Tomo I.
- *Comentarios Reales, La Florida del Inca*, ed. M. López-Baralt, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2003.
- González Holguín, D., *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada Quichua o del inca*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1608.
- *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quechua o del Inca*, Nueva edición con prólogo de R. Porras Barrenechea, ed. del Instituto de Historia, Lima, Facultad de Letras de la UNMSM, 1952.
- Guamán Poma de Ayala, F., *Nueva Corónica y buen gobierno*, ed. F. Pease, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1938.
- Lerner Febres, S., *Antología General del Teatro Peruano I. Teatro Quechua*, ed. R. Silva Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Lienhard, M., *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores Tarea, 1981.
- «La cosmología poética en huaynos quechuas tradicionales», *Acta Poética*, 26.1-2, 2005, pp. 485-513.
- Markham, C. *Historia del Perú*, ed. J. D. Benites, Lima, Guía Lascano, 1941.
- Martos, M., «Prólogo», *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, ed. L. Millones, Lima, Horizonte, 1992.
- Millones, L., *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Lima, Horizonte, 1992.
- Ossio de, J. M., *Ideología mesiánica del mundo andino. Antología*, Lima, Colección Biblioteca de Antropología dirigida por Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Pachakuti Yamki, Juan de Santa Cruz. *Antigüedades de este Reyno del Perú*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1968, t. CCIX, pp. 280-319.
- Pagaza Galdo, C., «El yaraví», *Revista del Instituto Americano de Arte* (Cuzco), 11, 1963, pp. 75-96.

- Santo Tomás, Fray Domingo, *Lexicón*, ed. R. Porras Barrenechea, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.
- Villanueva Sotomayor, J. R., *El Perú en los tiempos modernos*, Lima, Ediciones e Impresiones Quebecor World Perú, 2002.
- Verger, P., *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes*, ed. L. Valcárcel, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- Yaranga Valderrama, A., *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy simipa Illan*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.